



Una experiència singular

Alejandro Leuva
Cinemateca
de Cuba

Aproximar-se al cine soviètic s'ha convertit en una experiència singular, en una mena d'examen arqueològic. La que va ser poderosa, prolífica i notable, tant en els seus assoliments artístics, com en les seves doloroses contradiccions, és ara una cinematografia morta.

Ja se sap: la Unió Soviètica va desaparèixer com a Estat, la seva existència va ser un parèntesi històric i avui aquells films es poden considerar relíquies d'una cultura encara pròxima en el temps, però ja passada.

Des de la instauració del règim soviètic a Rússia i altres territoris -amb la revolució d'octubre de 1917-, el cine va ocupar un lloc rellevant en l'atenció de les noves autoritats, que varen captar el seu poder de seducció sobre la població i les seves potencialitats per influir en les masses.

"El cine és, per nosaltres, la més important de totes les arts", va dir Lenin, el Fundador de l'Estat soviètic. Així es va enfocar i, des dels primers temps, es va concebre com un instrument útil de l'agitació i la propaganda sociopolítica.

Anteriorment, a la Rússia tsarista, on té els seus antecedents la cinematografia soviètica, l'aleshores novedós fenomen filmic es va inserir en el que avui en diríem cultura de masses, d'estil comercial. Adaptacions de clàssics de la literatura i, molt abundantment, versions de novel·les populars de

dubtós gust, aventures, històries sentimentals i, en general, melodrames, varen marcar el quefer cinematogràfic.

El 1908 es va realitzar la primera pel·lícula russa de ficció. Va ser *Stenka Razin*, dirigida per Vasili Gontxarov i produïda per Alexander (Abram) Drankov, de quatre minuts i mig de durada, basada en una cançó popular sobre un personatge semblant a Robin Hood.

Segons estudis recollits per l'especialista de la Cinemateca de Cuba Zoia Barach, des d'aquell anys i fins al 1917 es varen filmar unes dues mil cintes de ficció, a més de documentals, noticiaris i dibuixos animats. La història va fer un tomb i la cinematografia va rebre la càrrega ideològica del règim socialista, decidit a protegir la societat del que considerava perjudicials valors burgesos i a promoure els nous valors soviètics. Analistes d'aquests temes asseguren que, des del seu naixement, el cine soviètic va començar a ser objecte de prohibicions i censura oficial. L'1 de juny de 1918 es va estrenar el primer noticiari soviètic -*Cine setmana*-, del qual se'n varen fer quaranta-dues entregues en gairebé un any, on es tractaven sis o set temes a cada emissió.

La guerra civil que va tenir lloc de 1918 a 1922, després de la Primera guerra mundial, va ser tema sobresortint de la incipient indústria. Fonamentalment, entre noticiaris i documentals es varen realitzar al voltant de cent materials sobre els fronts bèl·lics, amb un total de cinquanta mil metres.

A més d'aquesta realitat, els films recollien manifestacions populars, sessions de congressos, treballs a fàbriques i comunes pageses, l'atenció a la infància i la lluita contra l'analfabetisme, entre altres imatges. El cine feia èmfasi en el reflex del nou model social que s'anava construint i l'adhesió de les masses a les idees bolxevics. Alguns títols en són il·lustratius: *Tots amb el fusell*, *Pau a les cabanes*, *Guerra als palaus*, *Viure en col·lectivitat*...

Al costat d'aquests, hi figuraven algunes adaptacions d'escriptors clàssics, russos i estrangers, com Ivan Turguènev, Jack London i Hans Christian Andersen, però les dures condicions econòmiques s'anaven imposant al quefer cinematogràfic.

L'any 1919, per exemple, Alexei Razummi va fer la primera adaptació de la novel·la *La mare*, de Màxim Gorki, que no es va poder exhibir per manca de materials positius. Només se'n varen poder estrenar fragments el 1920, el perí-

ode més difícil de la guerra.

Aquell mateix mateix varen desaparèixer pràcticament la mitja decena d'estudis privats que encara feien feina en la realització de versions d'obres literàries i encàrrecs del govern, cintes propagandístiques les darreres. Des de 1917 havien produït unes 350 pel·lícules, segons el recompte de Zoia Barach.

El març de 1921, el X Congrés de Partit Comunista va aprovar, en substitució del denominat comunisme de guerra, una Nova Política Econòmica, la NEP, que va obrir camins al comerç i la petita i mitjana indústria privats, així com a les inversions estrangeres.

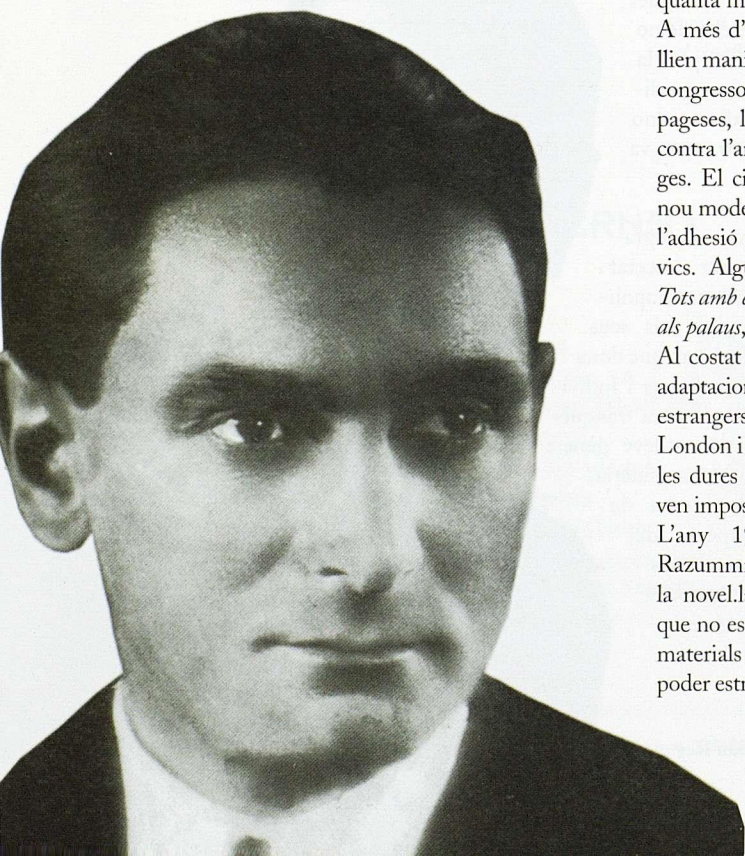
En aquestes condicions, va millorar sensiblement la base material de la cinematografia. Entre 1923 i 1924 es varen produir més de 100 films de ficció. Des de la perspectiva de la creació, la dècada dels 20 va ser memorable, fins i tot com a aportació a la cinematografia mundial, amb la tasca de l'avantguarda soviètica coneguda com "Cine d'Octubre". Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, Usevolod Pudokin, Grigori Kozintsev, Alexander Douzhenko, varen ser alguns dels consagrats d'aquest període.

Amb Vertov, editor de *Cine setmana*, s'assenyala que va néixer el documental modern. A la seva obra, captada en les més dissímils circumstàncies per reflectir la vida, hi figuren *Cine-ull* (1924), *Cine-veritat* (23 films de 1922 a 1925), *La sisena part del món* (1926), *L'home de la càmera* (1926) i *La simfonia de Donbass* (1930, ja sonora).

D'Eisenstein, esmentar *Ivan el Terrible* (1944-46), *Octubre* (1928), *Vaga* (1924) i *El cuirassat Potemkin* (1925), una de les deu millors pel·lícules del món segons seleccions reiterades de crítics internacionals, n'hi ha prou per tenir una idea de la seva magnitud artística.

De Pudovkin recordam, entre d'altres, *La mare* (1926), Kozintsev *La nova Babilònia* (1929) i de Douzhenko *Terra* (1930).

D'altra banda, per les autoritats soviètiques va ser motiu de preocupació la proliferació de films que consideraven d'influència burgesa. El 1924, mot ja Lenin, Iosif Stalin va avisar sobre aquest assumpte en un congrés partidista i va exhortar a prendre les regnes del cine. Des de començaments dels 30 va agafar forma l'anomenat realisme socialista com a concepte i praxi d'una manera de reflectir en la cultura la societat.



Pudokin



A finals de la dècada, la cinematografia soviètica havia assolit un notable desenvolupament, amb peces de primeríssima qualitat. En aquella època es va instaurar a la URSS el període que els historiadors denominen del "culte a la personalitat". La intolerància i el sectarisme varen marcar també l'àmbit cultural.

A finals de la dècada dels 20 i en la dels 30, l'heroi es presentava com un ésser humà real, autèntic, com a les cintes *Txapaiev* (1934) de Serguei Vasiliev, *Els mariners de Kronstad* (1936) d'Efim Dzigan i *El diputat del Bàltic* (1937) d'Alexander Zajt i Iosif Jeifitz. Als 40 i 50 sorgeixen els anomenats "herois de formigó", amb una filmografia en què abunden les obres formalment pressup- tuoses, fredes.

"Per les seves qualitats, per les seves vir- tuts, no són éssers humans, estan per damunt mi" -observava sobre aquest assumpte el realitzador Grigori Txujrai. "L'únic que pot sentir-se davant ells és la temptació de caure de genollons, posició que no em convenç en absolut", hi afegia. Algunes obres representatives d'aquesta tendència varen ser *Els tractoristes* (1942, de Mark Donkoi), *El comunista* (1953, de Iuri Raizman) i *La jove guàrdia* (1948, de Serguei Guerassimov).

Moltes vegades apel·lant a claus, agafant senderes per evitar la censura, es varen fer també obres notables, com *Alexander Nevski* (1938, d'Eisenstein), *Arc iris* (1944, de Mark Donkoi) i *Maxenka* (1942, de Iuri Raizman).

Amb el XX Congrés del Partit Comunista l'any 1956, després de la mort d'Stalin, va començar una nova etapa en la vida sociopolítica de la Unió Soviètica, que en la cinematografia es va reflectir en els intents de reeditar els èxits de la seva era daurada, mitjançant realit- zacions de major contingut humà, amb major emoció poètica i plàstica, tot i que diversos crítics li atribueixen una certa "arbitrarietat sentimental".

Entre els temes recurrents d'aquest lapse sobresurten la Segona guerra mundial, el sacrifici per la pàtria i l'amor traït, aquest darrer sempre universal. Cintes caracte- rístiques de l'època, dita de "desglac", són *El 41 o el darrer trot* i *Cel serà de* Grigori Txujrai, *Pau al nou vingut* d'Alou i Naumov, *Nou dies d'un any* de Mikail Romm, *La infància* d'Ivan d'Andrei Tarkovski, entre d'altres.

Les mesures impulsades per les autori- tats, encaminades a millorar la infras-



tractura cinematogràfica i promoure la confiança, varen afavorir una tasca inter- essant de la generació emergent de rea- litzadors, tot i que varen persistir mani- festacions del pensament dogmàtic i hi havia problemes d'organització.

El film *Tinc vint anys* (1963), de Marlen Iutsiev, va ser mutilat i diverses vegades va ser prohibida la filmació d'*Andrei Rubliov*, de Tarkouski.

Cap a finals dels 60 i començaments dels 70 es va incrementar la censura, inserida en el que en la història soviètica es coneix com a període d'"estagnament".

Diversos directors varen utilitzar l'obra d'escriptors clàssics a la recerca de camins per esquivar la censura i tractar facetes del present. Exemple d'això varen ser Nickita Mihalkov, amb la seva cinta *Peça incacabada per a piano mecànic*, i Andrei Mihalkov-Konchalouski amb *L'oncle Vania*.

Aquests realitzadors, germans, varen aconseguir així mateix films notables de temes no clàssics, com *El primer mestre*, *Romança dels enamorats*, *Sibèriada* (d'Andrei) i *Esclava de l'amor*, *Sense testi- monis* i *Cinc capvespres* (de Nikita).

Fonamental en aquella època va ser *Ascensió*, de Latitza Xepitxo, que va tenir complicades escaramusses amb buròcra- tes per fer el cine que desitjava.

També important va ser Elem Klimov. Sorteiant nombrosos obstacles, va rodar

Agonia, en la qual, basant-se en fets històrics, tractava la descomposició dels poders supremes.

En aquests anys, i com una mena de corrent més realista, paral·lela a la tasca dels realitzadors anteriorment esmen- tats, es varen desenvolupar els denomi- nats films de producció, que reflectien les contradiccions socials, com la doble moral, el fals triomfalisme econòmic, etc. En aquesta vessant, hi figuren *El premi* (1974), de Serguei Mikaelin, i *Senyal de resposta* (1978), de Viktor Tregubovix.

Es varen fer, a més, pel·lícules comme- moratives, com *Alliberament* (1969-71) de Iuri Ozerov, constituïda per cinc extensíssimes cintes sobre la Segona guerra mundial.

En aquesta època va augmentar la realit- zació cinematogràfica en repúbliques soviètiques sense tradició. Il·lustratives són *La poma vermella* (1975) i *El ferotge* (1974) de Tolumuix Okeiev, de Kasajastan; *Relat sobre un desconegut* (1980), de Vitas Zchalakavichus, de Lituània; *Pirosmani* (1979), de Gueorgui Xenguelaia, i *L'ombra dels avantpassats oblidats* (1965), de Serguei Paradzahnov, aquests dos darrers de Geòrgia.

A partir de 1987, en allò que es pot con- siderar la vigília de la desaparició del cine pròpiament soviètic, es varen treure

Eisenstein



La mare

a llum cintes de velles glòries censurades i es varen començar a filmar unes altres de noves amb una llibertat fins aleshores desconeguda. Havien començat a recollir-se els fruits de la Perestroika. Elem Klimov va ocupar la direcció dels sindicats de cineastes de la URSS.

Es planeja que el cine aleshores es va fer més universal, i preferia reflectir la quotidianitat de l'home de sempre, amb les seves virtuts, defectes i contradiccions. Realitzadors novells i veterans varen prendre el camí de l'anti-conformisme.

El primer film d'aquest estil va ser *El missatger* (1987), de Karen Shajnazarov, referit a la vida de la Unió Soviètica pre-Perestroika.

Altres noves peces varen ser *Penediment*, de Tengiz Abuladze, *La font*, de Iuri Manin, *El fred estiu del 53*, d'Alexandre Proixkin, *La petita Vera*, de Vasilí Pichul, *El meu amic Ivan Lapshin*, d'Alexei Guerman, i *Demà va ser la guerra*, de Iuri Kara.

Al llarg de la seva història, el cine soviètic va assolir rellevants reconeixements internacionals. Algunes de les pel·lícules premiades han estat:

-*El diputat del Bàltic*, Gran Premi a la Mostra Internacional de París (1937).

-*Quan volen les cigonyes*, de Mikail Ralatozov, Palma d'Or al Festival de Cannes (1958).

-*La dama del canet*, de Iosif Jeifitis, premiada també a Cannes (1960).

-*Nou dies d'un any*, de Mikail Romm, Globus de Cristall al Festival de Karlovy Vary (1962).

-*El feixisme quotidià*, també d'aquest director, Palma d'Or al Festival Internacional de Documentals de Leipzig (1965).

-*La guerra i la pau*, de Servei Bondarchuk, Gran Premi ex aequo al Festival de Cine de Moscou (1965).

-*Moscú no creu en les llàgrimes*, de Vladímir Meushov, Oscar a la millor pel·lícula estrangera (1981).

-*Demà va ser la guerra*, de Iuri Kara, Premi Especial del jurat al Festival Internacional de Manheim, Alemanya (1987) i Gran Premi Espiga d'Or al Festival Internacional de Valladolid (Espanya), el mateix any.

Després del desmembrament de la URSS, les exrepúbliques teixiran les seves pròpies històries cinematogràfiques, si els és possible. En el cas de Rússia, la producció és inestable, segons les informacions de què disposem. La difícil situació econòmica d'aquest país repercuteix agudament en aquesta indústria artística.

Realitzadors destacats han de recórrer a finançament extern, com va ser el cas de Nikita Mihalkov per rodar *Cremat pel sol*, guanyadora d'un Oscar. Pels menys coneguts, suposam que la realitat és encara més dura.

En els països de la comunitat iberoamericana, el cine soviètic va tenir un cert impacte només entre els entesos. Va ser a Cuba, sens dubte, on va assolir una major divulgació pública i un acostament més profund per part dels crítics. Els cubans, en realitat, no varen entendre ni varen assimilar mai el ritme acostumat a les pel·lícules soviètiques, tot i que algunes, com *Moscú no creu en les llàgrimes*, varen provocar llargues coes davant de les sales on s'exhibia, fenomen insòlit davant films d'aquest origen.

La indústria cubana i la soviètica realitzaren algunes coproduccions, sense major significació, com *Soy Cuba* (1963), de Mikail Katalazov; *El jinete sin cabeza* (1973), de Vladímir Vainstock i *Capablanca* (1986), de Manuel Herrera. Però sí s'ha d'assenyalar que en les condicions de subdesenvolupament econòmic de Cuba, la indústria soviètica i, en general, les dels altres països d'Europa Oriental foren un punt de recolzament important pel quefer cinematogràfic de l' Illa.

Consideram que les sis pel·lícules que es mostren a les jornades són representatives del quefer cinematogràfic soviètic en les seves diferents etapes.

El Cuirassat Potemkin parla per si mateixa de la qualitat artística aconseguida pel cine soviètic silent; *Cuando vuelan las cigüeñas* i *Paz al recién llegado* evocuen tot el període del desgel i deixen una forta impressió tècnica i artística; *El mirall* i *Cinco atardeceres* són una mostra extraordinària de films imaginatius, intel·lectuals i moderns; *Mañana fue la guerra* s'insereix en el millor del cine realitzat durant la Perestroika.

Totes les cintes en el seu conjunt, d'una forma o altra, enfronten el pas dels anys, i per si soles arriben a la contemporaneïtat deixant un llegat a les noves generacions d'un cine que volgué i digué coses importants. ♦